

RIASSUNTO

L'AMBIENTE ARTISTICO NEL 1440 A VENEZIA — LE ORIGINI DELL'ARTE DI JURAJ DALMATINAC RICONSIDERATE

Dr Wolfgang Wolters
Kunsthistorisches Institut, Firenze

Risulta dai documenti che Giorgio nel 1441 ha lasciato Venezia per stabilirsi a Sebenico. Questo documento, noto da tempo, ha indirizzato la maggior parte degli studi sulle origini artistiche di Giorgio in una sola direzione: Venezia. Questi studi hanno comprovato che Giorgio conosceva assai bene l'architettura veneziana — e come architetture intendiamo anche le architetture minori come altari, tabernacoli, tombe etc — e che doveva aver studiato inanzitutto la Porta della Carta. Passo quasi inevitabile era allora l'attribuzione di alcune sculture — i famosi putti — al nostro.

Meno chiaro che non il suo interesse per l'architettura veneziana è invece il suo rapporto con la scultura gotica veneziana. Qui però stiamo di fronte ad un numero notevole di problemi che solo in parte riguardano la difficoltà di farsi un'idea dell'ambiente artistico veneziano prima del 1441. Chi intende scoprire il rapporto dell'oeuvre di Giorgio con le opere create a Venezia deve prima precisare il suo punto di vista sull'arte del nostro. Dobbiamo, credo, eliminare dal suo «corpus» ancora molte opere di collaboratori, imitatori, di tutti quelli insomma che hanno avuto contatti diretti o indiretti con Venezia. La qualità artistica notevole di alcune sue opere sicure — penso ai famosi putti che reggono l'iscrizione del duomo di Šibenik — è un metro impietoso.

Lo stile delle sue figure d'altra parte è ben riconoscibile nei suoi pregi e limiti artistici. C'è un legame insolubile tra gli angeli nella volta del Battistero e le sculture della tomba a Kaštel-Lukšić. C'è inoltre un chiaro rapporto tra le sculture nelle nicchie del Battistero e i quattro personaggi del sarcòfago del duomo di Split anche se i passaggi tra le singole forme sono diventati più rigidi, meno scorrevoli. Non c'è infine nessun problema attributivo per quello che riguarda i putti della vasca battesimale del Battistero del Duomo di Šibenik.

E, a mio avviso, altrettanto chiaro, che negli stessi anni, operava un altro scultore della personalità inconfondibile nello stesso ambiente — e qui non alludo all'Alessi il cui corpus presenta problemi di natura assai diversa — scultore al quale ho attribuito il compianto di Trogir e il rilievo di S. Maria Valverde a Šibenik. Questo allievo (se non collaboratore) di Donatello a Padova ha portato con sé un bagaglio artistico completamente diverso da quello del nostro il quale nella lunetta della tomba in S. Domenico a Trogir, lo imitava.

In questa tomba sono presenti due stili nettamente diversi. La lunetta è legata alle opere di Donatello (noto tramite il compianto di Trogir) il sarcòfago invece rispecchia un prototipo che conosciamo tramite il famoso disegno agli Uffizi, attribuito anche al Donatello stesso ma senza ragioni sufficienti. Questa facilità nel combinare motivi di origine diversa è tipica del nostro e risulta evidente anche se analizziamo le sue architetture. E però un ecletticismo molto intelligente dato che le sue scelte sono dettate dalla tematica. Il concetto dello stile in questi anni non era ancora stato definito. Giorgio, con intuizione, cercava nel suo bagaglio formale assai eterogeneo i prototipi secondo le specifiche esigenze della commissione.

Ridotta l'opera del nostro a quel che è veramente suo (le questo sarebbe un compito importante) possiamo anche domandarci dove siano le radici della sua arte, possiamo confrontare le sue opere con la scultura gotica veneziana.

Non sappiamo quando Giorgio sia apparso sulla scena veneziana. Non sappiamo se aveva già delle esperienze artistiche o se aveva imparato il suo mestiere a Venezia e da chi. Non sappiamo, se lavorava per conto proprio, che è abbastanza probabile, o se cercava la collaborazione con qualche scultore locale anche famoso. Viene in mente il nome di uno scultore assai dotato, Pantaleon di Paolo, che trasferendosi nel 1426 dalla vicina Padova a Venezia, entrava — così almeno può sembrare oggi — nella bottega di Giovanni e Bartolomeo Buon collaborando con loro — e

dopo la morte di Giovanni col solo figlio — fino alla sua morte nel 1464.

Si è spesso pensato ad una collaborazione di Giorgio alla Porta della Carta del Palazzo Ducale. Recentemente gli è stata attribuita persino la Fortezza e la Temperanza, sculture eseguite nel 1442 quando Giovanni si era già trasferito a Šibenik. Rimangono però sempre i putti ai lati del portale e del suo coronamento. Confrontate con i due putti del duomo risulta evidente che Giorgio deve averli conosciuti molto bene, ma, è mia impressione che li abbia anche superati in qualità. Ma qui, mi avventurerei in un argomento affascinante — e forse anche appassionante — che non ho scelto per questo intervento.

Tra le opere a Venezia che ricordano il suo stile, quelle che hanno la maggior possibilità di essere sue autografe mi sembrano il piede della vasca battesimale della chiesa di S. Giovanni in Bragora, opera già descritta da vari autori in relazione col nostro e alcune delle teste del fregio dell'andito Foscari, costruzione eretta a partire del 1438 sotto la guida, credo, di Bartolomeo Buon. In questo andito, più che non nella Porta della Carta, vedo il punto di partenza di Giorgio. Qui abbiamo sia i motivi decisamente gotici come le caratteristiche volte a crociera ma abbiamo anche — e sembrerebbe per la prima volta — il motivo della colonna che sta davanti a una incavatura del muro. Questo motivo assai caro a Bartolomeo Buon lo ritroviamo più tardi nel portale della Scuola della Misericordia, opera attribuitagli dal Sansovino e nell'edificio più importante, che marca l'inizio dell'architettura civile rinascimentale: la Cà del Duca.

L'analisi delle sculture nate a Venezia prima della partenza di Giorgio (analisi omissa in questo riassunto) porta alla conclusione che la scultura gotica veneziana non è né l'unica né la principale base del linguaggio formale di Giorgio. Il motivo anticheggiante dei putti, ovviamente ripreso dalla Porta della Carta e un tipo di volto femminile, creato da Bartolomeo Buon e molto diffuso a Venezia (volto che ritroviamo tra le teste del duomo di Šibenik) non giustificano da solo questo ipotetico rapporto esclusivo.

Mancano a Venezia tra l'altro quasi del tutto importanti elementi della sua arte: l'interesse alle opere del Donatello e l'interesse alla scultura dell'età classica, interesse così evidente nelle sculture del sarcòfago di Kaštel-Lukšić.

Solo dopo il 1441 troviamo a Venezia opere più vicine al suo linguaggio. Penso inanzitutto al rilievo sul portale della Scuola Grande di San Marco, attribuito erroneamente a Giovanni Buon ma eseguito certamente non prima del 1445.

Per quel che riguarda l'architettura rimane aperta una serie di domande che riguardano tutte la mancanza di prototipi per certe architetture di Giorgio. C'è da chiedersi se fosse capace di inventare opere così sensazionali come le absidi del Duomo di Šibenik, o se conosceva monumenti o progetti dal suo soggiorno veneziano che a noi sono rimaste sconosciute.

Mi domando, per esempio, se il suo portale di Ancona non rispecchi il primo progetto per l'Arco Foscari nel Cortile del Palazzo Ducale, un'architettura che chiaramente mostra due fasi di costruzione una contemporanea alla Porta della Carta e all'Andito Foscari, una seconda nella quale troviamo già le forme del primo rinascimento veneziano.

Quel che vale per l'architettura vale anche per la scultura anche se sono convinto che Giorgio come architetto era molto più importante che non come scultore, — sempre accettando l'antistorica suddivisione in architetto e scultore. Trope sculture veneziane sono andate perdute, troppo poco sappiamo ancora sugli anni cruciali tra il 1430 ed il 1440. Credo però di poter affermare che — secondo le nostre conoscenze attuali — lo stile di Giorgio non è da spiegare come frutto delle sue esperienze veneziane.

SAŽETAK

JURAJ DALMATINAC U VENECIJI I PROBLEMI IZVORA NJEGOVA KIPARSTVA

Wolfgang Wolters

Iz dokumenata proizlazi da je Juraj Dalmatinac godine 1441. napustio Veneciju i nastanio se u Šibeniku. Odavno je već jedan takav dokument usmjerio istraživanja o izvorima Jurjeve umjetnosti u jednom jedinom smjeru — Veneciji. Dokazano je da je savršeno poznavao venecijansku arhitekturu, pa i onu pod kojom podrazumijevamo oltare, tabernakule, grobnice i sl., te da je, prije svega, morao proučiti Portu della Carta i hodnik Foscari u Duždevoj palači.

Manje nam je poznat njegov odnos prema venecijanskoj gotičkoj skulpturi. Tu se susrećemo s nizom problema, koji se samo djelomično odnose na poznavanje umjetničke situacije u Veneciji prije godine 1441. Onaj tko pokušava pronaći vezu između Jurjevih djela i venecijanskih ostvarenja, mora prije svega točno odrediti Jurjev kut gledanja na umjetnost. Čini mi se da bi trebalo eliminirati radove suradnika i svih onih koji su ga oponašali ili možda imali neke direktne veze s Venecijom. Jedino pravo mjerilo jest visoka umjetnička razina nekih njegovih sigurnih djela — a tu ne mislim samo na one čuvene putte što drže natpis na šibenskoj katedrali.

Njegovi likovi prepoznatljivi su upravo po tim umjetničkim vrijednostima i po kvaliteti izvedbe. Postoji čvrsta veza između anđela na svodu krsionice i skulptura na grobnici u Kaštel-Lukšiću, a isto tako i onih skulptura smještenih u nišama krsionice sa četiri lika na sarkofagu u splitskoj katedrali, iako su ovi nešto više ukočeni. Nema, međutim, nikakve dileme u atribuciji prekrasnih putta pod škropionicom u baptisteriju šibenske katedrale.

Isto sam tako siguran da je u Jurjevo vrijeme djelovao jedan drugi kipar, vrlo svojstvenog stila (ne mislim na Alešija, čija su nam djela posve drukčiji problem) — još nepoznati autor trogirskog »Oplakivanja« i nedovršenog reljefa sv. Marije u Šibeniku.

Taj učenik, a možda i Donatellov suradnik u Padovi, donio je sa sobom nešto dragocjeno i posve drukčije od Jurja, koji ga oponaša na luneti grobnice u Kaštel-Lukšiću. Grobnica naime odaje dva posve različita stila. Luneta je očito vezana uz Donatellova djela (sjetimo se trogirskog »Oplakivanja«), dok reljef na sarkofagu podsjeća na jedan poznati crtež iz Uffizija, također pripisan Donatellu ali bez dovoljno argumenata. Lakoća s kojom Juraj spaja različite stilove tipična je za njegova djela, pa čak i u arhitekturi. On, međutim, odabire vrlo smišljeno i dosljedno, a izbor mu ponajprije diktira osnovna tema. Intuitivno pronalazi uzore za svoje često vrlo heterogene forme prema zahtjevima narudžbe.

Krenemo li od djela što su sigurno njegova i usporedimo li ih s venecijanskom gotičkom skulpturom, upitat ćemo se ipak gdje su korijeni Jurjeve umjetnosti.

Kad se Juraj pojavio na venecijanskoj sceni, ne znamo je li već imao neka iskustva ili ih je stekao u Veneciji i od koga. Ne znamo je li radio samostalno, što je vrlo vjerojatno sudeći po onoj primamljivoj ponudi za preseljenje u Šibenik, ili je surađivao s nekim lokalnim, isto toliko poznatim majstorom. Prisjetimo se darovitog kipara pod imenom Pantaleon di Paolo, koji je 1426. stigavši u Veneciju iz nedaleke Padove, došao u radionicu Giovannija i Bartolomeo Bona, i surađivao s njima (a nakon smrti Giovannija samo s Bartolomeom) sve do svoje smrti 1464.

Više se puta Jurju pripisivala suradnja na dekoraciji Porte della Carta, da bi mu se u novije vrijeme pripisale čak i skulpture »Snaga« i »Umjerenost«, prema pouzdanim dokumentima izvedene nakon 17. travnja 1442, kada Juraj već bijaše u Šibeniku, gdje se spominje 1441. godine. Ostaju nam ipak putti koji pridržavaju grbove s obje strane portala i oni gore s uzdignutim rukama, pa ako ih usporedimo s puttima na šibenskoj katedrali, proizlazi da ih je Juraj vrlo dobro poznao, i očito u kvaliteti nadmašio. Tu je, međutim, opasnost da probijemo granicu naše metodologije:

jer zašto Juraj nije mogao biti još bolji u svojim figuralnim ostvarenjima?

Među ona djela u Veneciji koja podsjećaju na njegov stil, i za koja postoji najveća vjerojatnost da ih je on izradio, čini mi se da treba ubrojiti prije svega podnožje škropionice u baptisteriju crkve S. Giovanni in Bragora (sl. 1), koje su, uostalom, već mnogi pripisali Jurju. Zatim neke od glava na frizu Foscari, građenom od 1437, kako izgleda prema projektu Bartolomea Bona. Baš ovdje, više nego na Porti della Carta, mislim da je polazna točka Jurjeva puta. Nailazimo na prave gotičke motive, kao što je karakteristični križni svod, i prvi put, rekao bih, susrećemo stup postavljen pred udubinom u živoj masi zida. Ovaj motiv romantičkog porijekla, tako omiljen Bartolomeu Bonu, nalazimo kasnije i na portalu stare Škole milosrda (1441), što mu ga je pripisao Francesco Sansovino godine 1581, a zatim i na Cà del Duca, koja označuje početak renesansne stambene arhitekture u Veneciji.

U pogledu arhitekture pak ostaje nam mnoštvo pitanja koja se odnose na Jurjeve uzore u primjeni nekih njemu omiljenih motiva. Pitamo se je li on bio kadar da sam pronade rješenja tako složena i »zrela« poput onih u Veneciji, kao što su apside šibenske katedrale, ili je možda već poznavao projekte venecijanske arhitekture, što je nama ostalo nepoznato.

Pitamo se primjerice, zar se na njegovu portalu S. Francesca u Anconi ne vide utjecaji prvog projekta za luk Foscari, arhitekture koja odaje dvije faze izgradnje, prvu iz vremena Porte della Carta i portika Foscari (1437—38) i drugu u kojoj se već vide počeci venecijanske renesanse (oko 1457).

Glave poput onih na frizu Foscari i apsidi šibenske katedrale prvi put nalazimo na vijencu bunara u Cà d'Oro, a izradio ih je 1426—27. Bartolomeo Bon. Juraj ih, međutim, nije kopirao, kao što je to učinio jedan drugi autor vijenca na bunaru, koji se danas nalazi u Bode Museum u Berlinu. Preuzeo je samo neke elemente u izradi kourčave kose, blagog sanjalačkog pogleda ženskih likova i stanovitu linearost obrva, nosa i čela.

Pretpostavimo dakle, iako bez nekih određenih elemenata, da se Juraj pojavio u Veneciji još kao vrlo mlad, negdje oko godine 1430. Obilazeći grad, zacijelo je saznao koja su djela najznačajnija i najsvremenija, pa se zastavljao pred portalom kapele Corner u crkvi S. Maria dei Frari, koju je pod utjecajem Ghibertija izradio jedan toskanski majstor; zacijelo je proučavao tri skulpture na oltaru kapele Mascoli u crkvi sv. Marka, djelo onog istog firentinskog kipara koji ih je započeo 1430, kako to piše na natpisu u kapeli. Morao je očito proučavati kapitule u Duždevoj palači, ne samo one izvedene nakon 1424, na najrazličitije načine, a najmanje na venecijanski, nego i one ugaone s grupnim likovima, iz 14. stoljeća. Trebalo se popeti, ako ne na krov, a ono barem na terasu Sv. Marka, da bi se iz blizine bolje vidjele one skulpture koje su izradili brojni majstori od 1415, pa nadalje.

One, prije svega, imaju obilježja toskanske umjetnosti; djela Ghibertija, Andrea Pisana, Brunelleschija, ali ne samo ovdje na Sv. Marku, gdje su uglavnom radili toskanski majstori, nego i na portalu Campo S. Zaccarija, rađenom negdje poslije 1420, nalazimo dva sveca, kopije sv. Ivana i Matije koje je Ghiberti izradio na Or' San Michele.

Venecijom su kružile brojne skice onih kipara koji su imali sreće da neko vrijeme provedu u Toskani, i svakako da je to imalo nekog utjecaja na lokalne majstore.

Najinteresantnije skulpture na Sv. Marku jesu one četiri iz kojih teče voda, postavljene na sjevernoj fasadi, pripisane Nanni di Fra Bartolu, rečenom Rosso, a izvedene negdje početkom 1423. Na njima je svaki početnik mogao učiti, kao na »nagim« antičkim skulpturama. Nije ih međutim klesao samo Nanni di Fra Bartolo; onaj prvi, na

zapadnoj strani, djelo je nekog suradnika koji je zacijelo izradio i polufigure na samom vrhu bazilike.

Odlaskom Dalle Masegne razumljivo je da su narudžbe za izvođenje najodgovornijih poslova bile upućene strancima. Dovoljno je pogledati grobnicu Agnese i Ursule Venier, s onim nezgrapnim skulpturama. Isto je tako sigurno da nisu baš svi venecijanski naručitelji bili zadovoljni radom tih doseljenika koji su se hvalili poznavanjem djela nekog Donatella i Ghibertija, ne pokazujući pritom nimalo vlastitog stila, jer se inače ne bi obratili jednom Toskancu koji je, radeći u Firenci, bio poznat kao »majstor oltara Mascoli«.

Iz venecijanskih dokumenata saznajemo neka imena kipara koji su radili u Veneciji nakon 1420, međutim, rijetko se uspijevalo ući u trag njihovim djelima. Takav je slučaj s Matteom Ravertijem, mogućim autorom projekta za Cà d'Oro, čija nas skulptura sv. Babila milanske katedrale (danas u muzeju katedrale) upoznaje s njegovim vrlo osеbujnim stilom, pa ako je usporedimo s dosadašnjim atribucijama, onda mnoge od njih otpadaju. Isto vrijedi i za one skulpture iz kojih teče voda na zapadnoj strani Sv. Marka, kao i za neke kapitule iz 15. stoljeća na Duždevoj palači.

Među kiparima koji su djelovali u Veneciji od 1424. bio je i Panteleon di Paolo, vjerni suradnik Bartolomea Bona sve do njegove smrti. Postoji samo jedno njegovo sigurno djelo u Padovi, portret Jacopa della Torre da Forli (pohranjen u Konzervatorskom zavodu). Čini mi se ipak da bi mu trebalo pripisati arkandela Gabrijela na zapadnoj fasadi Duždeve palače. Bio je vrlo vezan uz djela Aegidiusa Gutensteina iz Bečkog Novog Mjesta koji je radio u Padovi od 1425. nadalje. Taj predstavnik kiparstva s onu stranu Alpa, ostvario je u Veneciji brojna djela, od kojih su barem neki elementi, oni »dekorativni«, mogli odgovarati ukusu Jurja Dalmatinca. Postoje detaljni opisi nekih njegovih arhitektonskih ostvarenja, na žalost izgubljenih (jedan oltar i jedan tabernakul), na kojima prevladavaju gotički elementi.

Stilske karakteristike umjetnosti s onu stranu Alpa nisu imale nekog naročitog odjeka u Veneciji, pa ih ne bi trebalo tražiti niti u Jurjevim venecijanskim djelima.

Ne zna se je li Juraj poznao ono što je u Padovi napravljeno prije Donatellova dolaska — u toj bogatoj sredini gdje su istovremeno radili Venecijanci i Toskanci, i oni što stizahu preko Alpa. Sigurno je da nam preostala djela ne mogu pružiti dokaze o Jurjevim vezama s Padovom.

Mogli bismo ovako nastaviti nabrajajući sve što je nastalo između 1430. i 1441. u Veneciji i u čitavu Venetu (a nema toga mnogo) kroz jednu desetljeće koje nam je dalo značajna djela Bartolomea Bona, Salamunov Sud u Duždevoj palači, portal S. Maria dei Frari, Navještenje iz Frankfurta i svakako — Portu della Carta.

Analizom onoga što je u Veneciji nastajalo prije Jurjeva odlaska, dolazimo do zaključka da venecijanska skulptura nije bila jedina podloga Jurjevog kiparskog izraza. Stari motiv putta preuzet je možda s Porte della Carta, a feminizirana lica česta na skulpturama Bartolomea Bona, pa i inače u Veneciji, ne opravdavaju hipotezu da se Juraj formirao isključivo u Veneciji. Tu gotovo da i nema nekih značajnijih osnova njegove umjetnosti: naklonost prema Donatellovim djelima u Padovi ili prema skulpturama klasičnog doba, sve ono što odaju njegovi likovi na sarkofagu u Kaštel-Lukšiću. Prve odraze Donatellove umjetnosti u Veneciji nalazimo na kipu sv. Pavla s portala istoimene crkve, klasične skulpture, koju je upotpunio i dotjerao neki kipar prema sjećanju na Donatellova ostvarenja u Firenci iz vremena 1435. do 1445, zatim na liku Vittora Cappella koji kleči pred sv. Jelenom s istoimenog portala, a prikazuje čovjeka koji je doživio više od jedne bitke, a iz blizine podsjeća na Gattamelatu. Posve je isključiva mogućnost da bi tako daleko sjećanje na djelo nekog Toskanca u luneti grobnice »Beato Pacifico« iz 1437. u crkvi Sv. Maria dei Frari (koje smatram djelom Nanni di Fra Bartola), moglo nadahnuti našega Jurja. Ista je sudbina starog klasičnog kiparstva u Veneciji. Bilo ga je, doduše, ali samo kao simbola moći Republike — mislimo pritom na Teodorov stup na Piazzetti — koji među venecijanskim umjetnicima nije imao niti onih koji su ga oponašali, niti onih koji su mu se divili. Sjetimo se Demusove hipoteze o direktnoj vezi između poimanja »Renovatio

Imperii Christiani« i radijeg preuzimanja ravenatskih oblika nego onih klasičnih iz venecijanskog duecenta.

Ako bolje pogledamo anđele na svodu šibenske krstionice (čini mi se, da je onoga što su mu oblaci prikrili noge izradio neki manje vješt suradnik, kao i anđele u kapeli splitske katedrale), onda možemo sa sigurnošću ustvrditi da nemaju nikakve veze s venecijanskim ostvarenjima do godine 1441. Jedino na čemu se opažaju neke formalne sličnosti jest luneta portala S. Maria della Carità (danas u maloj sakristiji crkve S. Maria della Salute), nastala 144?, dakle, nekoliko godina nakon Jurjeva odlaska iz Venecije. Ovaj reljef predstavlja prototip »Krunjenja« Antonija Vivarinija s pale sv. Panteleona u Veneciji, i pitam se nemaju li šibenski anđeli više veze sa slikarstvom negoli sa skulpturom onoga vremena.

Postoje, zatim, i neke sličnosti u izražajima lica na reljefu »Bičevanja« na sarkofagu iz splitske katedrale s onima na reljefu nad portalom Škole sv. Marka, postavljenim nakon požara 1485. Međutim, datumi nam ne dopuštaju da direktnije vezemo ovo djelo s djelom Jurja Dalmatinca. Već nekoliko puta utvrđeno je da je ovaj reljef pripadao portalu, za čiju je izvedbu Giovanni Bon potpisao ugovor 1437.

Ovome, međutim, proturječe dimenzije lunete u odnosu na dimenzije portala detaljno iskazane u spomenutom ugovoru, dok stilske karakteristike figura nikako ne odgovaraju dataciji prije 1445. i posve isključuju mogućnost atribucije Jurju Dalmatincu.

Ipak ne mislim da za svojih posjeta Veneciji (imao je pravo boraviti tamo dva mjeseca na godinu) nije savjesno proučio baš ova dva reljefa, što nas ipak ne navodi na mu ih pripisati.